

# El teatro de Gilberto Martínez Arango: una visión universal arraigada en un lugar preciso

**Gloria Montero**

La trayectoria teatral de Gilberto Martínez Arango casi duplica la del teatro colombiano en el último medio siglo. «Aunque habían existido autores e intentos aislados en distintas épocas de la historia colombiana desde tiempos coloniales, la actividad estable, efectuada de forma profesional, y el nacimiento de un nuevo teatro de carácter experimental e innovador sólo tienen sus comienzos a finales de los años cincuenta del siglo xx. En este periodo se crean escuelas de teatro en Bogotá y Cali que forman a algunos de los actores y directores que más tarde van a desarrollar el movimiento.»<sup>1</sup> En Medellín, en ese mismo momento, un joven estudiante de medicina ingresa en el grupo de teatro El Duende que dirige Sergio Mejía Echeverría. El estudiante Gilberto Martínez hace sus pinitos en el escenario con obras de Tennessee Williams y Alfonso Sastre. Este último iba a tener una influencia considerable en la trayectoria

posterior de Martínez, al leer éste *Drama y sociedad*, del dramaturgo español. Después, él mismo, todavía autodidacta, asumió la dirección de El Triángulo, un grupo de aficionados, y con ellos puso en escena *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller, un autor que le atraía mucho por su compromiso con la sociedad.

No fue hasta que Martínez se trasladó a Estados Unidos y México para terminar sus estudios de Medicina Interna y Cardiología que empezó a estudiar teatro formalmente y probó la dramaturgia. Al regresar a Medellín, en 1965, fue nombrado Secretario de Educación, Salud y Asistencia Médica. En la misma época, Martínez fundó la Escuela Municipal de Teatro, una entidad que funcionó con éxito durante ocho años hasta que fue cerrada por orden del alcalde Oscar Uribe, citando rumores de que Martínez preconizaba las ideas izquierdistas del «teatro del oprimido», del creador brasileño Au-

gusto Boal.<sup>2</sup> El empeño de Gilberto Martínez en que su teatro reflejara siempre la realidad de la sociedad parece haberle causado más de un disgusto de índole política durante la volátil evolución, casi siempre turbulenta, de los últimos lustros en Colombia. Pero, a pesar de las peripecias del momento y de las dificultades del camino, Gilberto Martínez nunca se resignó ni se dejó vencer, sino que mantuvo siempre un optimismo vital para poder aprovechar lo que la vida le ofrecía. Fundó el Teatro Libre de Medellín y luego el Bululú y El Tinglado. Siguió escribiendo teatro, y creó y editó la revista *Teatro*, en la que publicó parte de su obra dramática.

En 1979, apareció su libro *Hacia un teatro dialéctico*.<sup>3</sup> En este ensayo explica los detalles de su búsqueda, técnica y práctica, de un método para el proceso de creación basado en la perspectiva del hombre en la sociedad. Martínez afirma sin la menor vacilación que todas sus obras están basadas en hechos reales. Según él mismo afirmó, cuando todavía ejercía de docente en la Universidad de Antioquía, sus clases de medicina eran una obra de teatro. Y añade que su capacidad pulmonar, adquirida a través de la natación, le sirvió no sólo para obtener el título de campeón de los 400 metros de estilo libre en el XIII Campeonato Suramericano de Natación de Viña del Mar (entre otros), sino también para su desempeño en la docencia y en el teatro.<sup>4</sup>

No obstante, ha sido en La Casa de Teatro, que fundó en 1987 con algunos cómplices (uno de ellos José Sanchis Sinisterra), donde el multifacético Martínez ha podido experimentar plenamente sus teorías acerca de la formación de actores

y creación de espectáculos. La Casa de Teatro, además de tener sus propios grupos de montaje, ofrece un espacio abierto a diferentes colectivos, y así goza de una producción permanente y de diferentes maneras de enfocar el hecho teatral.

La preocupación por la palabra, no sólo como mera herramienta descriptiva, sino también como material de sonoridad con su misterio y sus posibilidades lúdicas —un sello destacado en todo el teatro de este autor—, era evidente ya en sus primeras obras. *El hombre del perrito de fieltro*, escrito en 1963-1964, cuando Martínez —todavía inédito— era estudiante en México, cuenta la historia de un anciano que vive en una choza en las afueras de la ciudad en compañía de un perrito de fieltro, al que llama Azulejo. Unos ladrones, pensando que el hombre esconde plata dentro del perrito, lo despanzurran. Cuando llega la policía, al ver la mascota destrozada y escuchar las explicaciones del viejo, le tildan de loco. El protagonista entierra su perrito de fieltro y pone una inscripción que dice: «Aquí yace Azulejo; era toda una ilusión». Carlos José Reyes dice de la obra que está basada en una concepción de la acción dramática en la que ésta se da en el interior mismo del desarrollo del texto literario, y no en la posibilidad de los desplazamientos.<sup>5</sup>

En *Los mofletudos*, escrita en los mismos años de estudiante y estrenada en 1965, los textos se grabaron y la técnica de actuación estaba basada en la voz y la pantomima, en un verdadero espectáculo teatral. Los miembros de la familia mofletuda —padre, madre y dos hijos, todos vestidos de gala— llevan máscaras. Con todo esto, la intención de la obra era crítica, al estilo del tema de *Un hombre es un*

*hombre*, de Bertolt Brecht.<sup>6</sup> En México, Martínez llegó a conocer personalmente a Brecht, que le causó una impresión indeleble.

Vemos ya, en estas primeras obras de Martínez, las semillas de lo que van a ser algunas de sus preocupaciones constantes. La palabra y lo que ésta debe representar en un contexto dramatizado le ha perseguido hasta hoy en día. El lenguaje en el que escribe no es de uso cotidiano, como tampoco es su teatro la representación de la vida, sino, como bien decía Jacques Derrida, «es lo que la vida tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación».<sup>7</sup>

Hasta en las obras más recientes de Martínez, como *Francisca o Quisiera morir de amor* (estrenada en 2002 y en la que comparte autoría con Mario Ángel Quintero), persiste la importancia de la palabra. El ritmo y la musicalidad de esta confesión general de Francisca con fray Rafael sugieren la grandeza de un oratorio, una constatación que juega a la perfección con una obra concebida como un auto sacramental. Aquí, como dice el autor, las palabras «se enfloran» y el pulso erótico de las escenas —los gestos, visiones y posesiones— se lleva a cabo por las palabras. El autor explica que «al iniciar la práctica textual, mi amiga y actriz Berta Nelly y yo sentimos que el texto—partitura propuesto carecía de algunos de los elementos fundamentales que le darían más contundencia al tema tratado, vehiculizado en las figuras de fray Rafael y Francisca. Y recurrimos a Mario Ángel Quintero, profesor de idiomas y poeta, para que escribiera sobre Francisca y nos diera su visión personal sobre la vida de esta mujer, como hombre y forjador de

sueños. El resultado es el texto—partitura de la versión actual, que va hasta la escena de la preparación de fray Rafael para la confesión de la protagonista, y que en nuestros procesos de puesta en escena estuvo y está siempre en proceso de materialización escénica».<sup>8</sup>

Martínez no muestra la antipatía de muchos teatreros modernos por el teatro documento. Al contrario, subraya con frecuencia que los verdaderos temas de una dramaturgia colombiana están enmarcados en la rica y sugestiva historia del «mestizaje» del país, y que además eso es lo que hace posible seguir viviendo y actuando coherentemente. «El desconocimiento de nuestra historia teatral desde sus inicios, con posibles manifestaciones, las cuales pueden ser consideradas como dramaturgías-literarias de los aborígenes, y, después, expresiones más elaboradas de autores producto del mestizaje al que fuimos sometidos bajo los estandartes de la cruz y la espada durante los siglos XVIII, XIX y hasta nuestros días, no nos ha permitido una visión adecuada y una valoración que nos dé derecho a la conformación de un *opus* significativamente denso sobre el cual navegar hacia horizontes más amplios y específicos de nuestra condición, en un contexto social determinado. No hablo de hechos aislados sino de un conjunto que nos permita hablar de un movimiento teórico que tenga significado, sobre todo en lo que se refiere al hecho espectacular y su relación con el texto.»<sup>9</sup> Esta inquietud por recobrar el propio pasado hace pensar en cómo definía Canetti el arte verdadero: «Volver a encontrar más de lo que se ha perdido».<sup>10</sup>

Martínez ha indagado en los libros y en las anécdotas de la historia nacional, inte-



■ Gilberto Martínez Arango.  
Bogotá (Colòmbia), 2008.  
(Assaig de Teatre.)

resándose por cualquier acontecimiento que encubriera una teatralidad innata. El mismo texto de *Francisca o...* es el resultado de una búsqueda y un largo estudio de más de cuatro años de la obra *Vida de Francisca de la Cruz. La flor divina del Valle de Aburra*, escrita en 1808 por Rafael de la Serna (OFM), publicada en 1950 en el IV centenario de los franciscanos en Colombia, y luego representada en 1991 en un programa televisivo de la cadena ABC sobre el exorcismo al que se sometió a una joven colombiana.<sup>11</sup>

Una obra aún más reciente, *Rapsodia de cuchillos y perros*, lleva el subtítulo de *Tragicomedia del mestizaje*. En esta rapsodia, los rasgos esenciales del teatro de Martínez son fácilmente identificables: la palabra escenificada, la memoria histórica como arma para seguir viviendo, un descarado erotismo y una desbordante y muy humana vena docente. Las palabras surgen como un torrente barroco que, en opinión de Víctor Viviescas, provienen del erotismo que impregna el texto y también del mestizaje del que busca dar cuenta.<sup>12</sup> Los personajes son arquetipos. Como indica el autor: «Aquí, entre nos, os digo: cuatro siglos de continua mezcla no han terminado de definir el tipo». Y aunque añade que la obra está pensada para cuatro actores, proporciona esta lista de personajes: «Perjuicio, Pacho Morales, la Pacha Muelas, Ángela de Dios y toda clase de pelambres, perrunos y perrunas, españoles, indios, negros, blancos, mestizos, etcétera, etcétera...». La obra está escrita en dos partes y nueve cuadros, estando rotulado cada uno de estos retablos con un letrero que lleva citas y alegorías, que sirven no sólo para subrayar el barroquismo del texto, sino para sacarlo de cualquier realismo, dándole en muchas ocasiones un toque esperpéntico, que provoca también el distanciamiento del lector. La extraordinaria vitalidad que destilan las palabras, incluidas las palabras escritas, nos hace preguntarnos si los textos de los títulos de cada letrero son sólo para leer o para ser hablados. En la obra impresa, el autor, con una honestidad poco corriente, delata sus fuentes de tanta sabiduría, reconociendo haber consultado numerosos libros, estudios, artículos y enciclopedias,

pero diciendo que fundamentalmente el texto está basado en anécdotas narradas y en algunos personajes descritos por José María Cordovez Moure en su libro *Reminiscencias de Santa Fe de Bogotá*.<sup>13</sup>

La transcendencia otorgada al cuerpo en la obra se ve reflejada en el título mismo, en el que se conjugan la pasión y la intensidad de una rapsodia con la amenaza del combate que sugieren los cuchillos y los perros. El dolor y la dominación se ven representados en combates, a la vez amorosos y bélicos, que culminan en el penúltimo retablo, en el que no hay ningún texto escrito y, según las acotaciones del autor, «lo que a continuación sigue lo dejo a la imaginación de cada cual». Aquí, «la epifanía de lo sexual se declina como asesinato y muerte, canibalismo del cuerpo del deseo».<sup>14</sup>

El erotismo, un elemento fundamental del teatro de Martínez, existe inherente a las palabras que utiliza, cuya poesía se hace real al escenificarse. Se percibe esta poesía hecha realidad en *El cantar de los cantares*, su fantasía erótica escrita en un acto y basada en un cuento del iconoclasta Charles Bukowski. Aquí entra en juego un surrealismo hilarante que se entiende enseguida cuando Martínez reconoce que las imágenes se le sucedieron con grácil y sugestiva facilidad hasta llegar al desenlace simbólico del asesinato.<sup>15</sup>

No en vano ha dicho el dramaturgo que escribe en escena. Es la gran ventaja que ha podido cosechar en los más de veinte años de investigación y experimentación en su Casa del Teatro de Medellín, donde, además, alberga la Biblioteca Gilberto Martínez, con más de 5.000 volúmenes entre libros, revistas, documentos y vídeos. La colección, la única de la ciudad



■ Gilberto Martínez Arango.  
Bogotá (Colombia), 2008.  
(Assaig de Teatre.)

especializada en artes escénicas, fue legada por el maestro Gilberto Martínez como testimonio de una vida dedicada a la investigación y a la práctica teatral.

La coherencia de la obra de Martínez se refleja en su trayectoria personal. Nunca ha intentado huir de la violencia, ni de la, a veces, dura realidad del momento que le ha tocado vivir. Impulsa su teatro con un esperpento lleno de goce festivo y sumamente humano, mostrando que el teatro es posible en un país conflictivo. Hace patente su sentido teatral en su libro *Teatro Alquímico*:

«Hago una dramaturgia de fragmentos pego pedazos de realidades en convenciones con relieve practicables de una realidad viviente, espacio e instante en unidad dialéctica. Proyectadas realidades imaginadas e inimaginables.

Una caleidoscópica mirada de experiencias poéticas.

Vida de utopías  
como única razón de seguir existiendo por los bordes.»<sup>16</sup>

Esta dramaturgia de fragmentos, estos pedazos de realidades de que nos habla Martínez, recuerdan lo que decía Strindberg en su famosa introducción a *Miss Julie*, donde hablaba de personajes que serían como fragmentos de humanidad, criaturas hechas de retazos de un alma humana.<sup>17</sup> El norteamericano Sam Shepard subrayó algo muy parecido en una nota a los actores de su obra *Angel City*, cuando decía que, en vez de pensar en un «personaje entero» actuando desde motivos lógicos, el actor debe considerar el personaje como alguien fracturado, con trozos del sí mismo saliendo desde el tema central, como si fuera la construcción de un collage o una improvisación de jazz.<sup>18</sup>

Paradójicamente, a pesar de las manifestaciones diferencias entre la obra teatral de

Martínez y la del Shepard, veo más de una similitud en sus enfoques. La búsqueda de identidad que siempre he sentido en las obras de Shepard la palpo, también, en la constante indagación histórica de Martínez. Para los dos dramaturgos, los orígenes y las raíces culturales de sus personajes constituyen una parte esencial de su teatro, plasmando en Martínez con el dramatismo del mestizaje, mientras que, en el caso de Shepard, aborda el sueño americano.

Gilberto Martínez habla libremente de las numerosas fuentes teatrales de las cuales se ha nutrido en distintos momentos de su carrera —Stanislavski, Brecht, Miller, Sastre, Growtowski, Müller, entre otros—, pero siempre se ha mantenido fiel a su propia visión, a su tierra y a su patria chica. Para él —dramaturgo, director, cardiólogo, profesor, atleta—, Medellín representa «un hoyo sui generis dentro del panorama colombiano».<sup>19</sup> Ha seguido viviendo y trabajando allí —por los bordes—, sin desviarse de su propia visión, aún en los momentos en los que casi toda la fascinación por el teatro colombiano parecía centrarse en las grandes ciudades.

Es esta misma seguridad de saber quién es y de dónde proviene la que permite que su obra transmita un carácter verdaderamente universal.

NOTAS:

1. Carlos José Reyes, «El teatro en Colombia», *La Jornada Semanal*, núm. 450, 19-10-2003.
2. Luis Reynaldo Franco, «Asmedista Destacado: de Gilberto Martínez o un corazón auténtico sin límites», *Momento Médico*, edición 90, mayo-junio 2007.
3. Gilberto Martínez A., *Hacia un teatro dialéctico*, Ed. Lealón, Medellín, 1979.
4. Carta del 18 de abril de 1966 a Gilberto Martínez. Archivos particulares del autor en la Biblioteca de la Casa del Teatro.
5. Gilberto Martínez A., «Literatura y dramaturgia en el teatro colombiano» (epílogo a la primera edición), en *Rapsodia de cuchillos y perros* (edición de Carlos Enrique Sierra Mejía), Transeúnte Editor, Secretaría Cultura Ciudadana de Medellín, 2007.
6. Publicado en la revista *Teatro*. núm. 2, 1970, Medellín.
7. Derrida, J., *La escritura y la diferencia* (traducción de Patricio Peñalver), Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, p. 320.
8. Gilberto Martínez A., «Literatura y dramaturgia en el teatro colombiano» (epílogo a la primera edición), en *Rapsodia de cuchillos y perros* (edición de Carlos Enrique Sierra Mejía), Transeúnte Editor, Secretaría Cultura Ciudadana de Medellín, 2007.
9. Gilberto Martínez A., *Dramaturgia del texto, Francisca o Quisiera morir de amor*, Casa del Teatro, Medellín, 2003.
10. Canetti, E., *La provincia del hombre, carnet de notas 1942-1972*, p. 134. Taurus, 1982.
11. Gilberto Martínez A., *Dramaturgia del texto, Francisca o Quisiera morir de amor*, Casa del Teatro, Medellín, 2003.
12. Gilberto Martínez A., «Literatura y dramaturgia en el teatro colombiano» (epílogo a la primera edición), en *Rapsodia de cuchillos y perros* (edición de Carlos Enrique Sierra Mejía), Transeúnte Editor, Secretaría Cultura Ciudadana de Medellín, 2007.
13. *Ibidem*.
14. *Ibidem*.
15. Folleto de Casa del Teatro (29-01-2006).
16. Gilberto Martínez A., *Teatro alquímico*. Universidad de Antioquia, 2002.
17. August Strindberg, Michael Robinson, *Miss Julie and other plays*, Oxford University Press, 1998.
18. Sam Shepard, *Angel City*, Uritzen, Nueva York, 1976.
19. En este mismo monográfico: Ricard Salvat, «Entrevista con Gilberto Martínez Arango», *Assaig de Teatre*, n. 71, abril de 2008, pp. 100-106.